



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Aux sources de la réflexion. Entre miroir et vidéo

de Riedmatten, Henri

Other titles: At the Sources of Reflection: Beetwen Mirror and Video

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-141997>

Book Section

Published Version

Originally published at:

de Riedmatten, Henri (2017). Aux sources de la réflexion. Entre miroir et vidéo. In: Constantini, Marco. Miroir miroir. Lausanne: Mudac, 27-37.

Aux sources de la réflexion. Entre miroir et vidéo

HENRI DE RIEDMATTEN

Henri de Riedmatten enseigne à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich, où il travaille également à une thèse d'habilitation sur les représentations visuelles du suicide de Lucrèce, de Raphaël à Rembrandt. Il a obtenu son master en philosophie et son doctorat en histoire de l'art à l'Université de Fribourg en Suisse, puis a été, de 2009 à 2014, responsable du programme académique de l'Institut suisse de Rome. Il a bénéficié de plusieurs bourses, été chercheur invité à l'Université de Harvard et dans le cadre du programme de recherche national eikones à l'Université de Bâle.

Sa thèse de doctorat a paru sous le titre *Narcisse en eaux troubles*. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall (2011, trad. anglaise 2014). Il a co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont récemment *Système du voile. Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* (2016). Il est également l'auteur de plusieurs articles portant sur les questions de réflexion et d'autoréflexion dans l'art moderne et contemporain.

1. Le présent article reprend certains passages de: Henri de Riedmatten, *Narcisse en eaux troubles*. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall, Rome: L'« Erma » di Bretschneider, 2011. Nous remercions vivement l'« Erma » di Bretschneider d'autoriser cette reprise.

2. Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome I (I-V), texte latin et trad. française en regard, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928; Ovide, *Les Métamorphoses*, trad., introd. et notes par Joseph Chamonard Paris: GF-Flammarion, 1966.

3. Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2000 [première édition 1976], pp. 138-139; Heinrich Dörrie, « Echo und Narcissus (Ovid, Met. 3, 341-510). Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst », in AU (*Der altsprachliche Unterricht*), X, Heft I, 1967, pp. 64-65.

4. Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris: Gallimard, 2004 [édition originale allemande 2001], p. 39.

Le mythe de Narcisse est le récit d'un drame. Drame de la folie, drame de l'illusion, drame de l'amour inassouvi, drame de la mort¹. Le récit de Narcisse tel qu'il nous est relaté par Ovide (43 av./17 ap. J.-C.) apparaît au troisième livre des *Métamorphoses* (Mét. III, 339-510)². Âgé désormais d'une quinzaine d'années, il peut sembler aussi bien un enfant qu'un jeune homme. Il excite le désir de nombreux jeunes gens et jeunes filles, mais sa délicate beauté s'accompagne d'un tel dédain (*dura superbia*. Mét. III, 354) que nul parmi eux n'est en droit de le toucher. Narcisse repousse en effet tout amour et accueillera la nymphe Echo avec le même mépris qui frappa tous ceux qui le désirèrent. Une de ses victimes s'écria alors, levant les mains au ciel: « Qu'il aime donc de même à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour! » (Mét. III, 405-06).

Et Némésis, la déesse de la vengeance exauça cette prière. Le châ-timent de Narcisse, selon l'invocation de la victime, consistera en la réciprocité du crime et de la peine. Il sera puni par où il a fauté. De même que ceux qui l'ont aimé n'ont jamais pu le posséder, Narcisse devra aimer et ne jamais posséder l'objet de son amour³. Sa démence (*novitasque furoris*. Mét. III, 350) sera précisément l'instrument d'exécution de son châ-timent.

Narcisse, éprouvé par la chasse, vient s'abreuver à une source limpide aux eaux brillantes que nul auparavant, ni pâtres, ni bétail, ni même rameau tombé d'un arbre, n'avait effleurée. Là, il s'enflamme pour sa propre image, reflétée à la surface de l'eau.

Il y a dans ce récit fondateur deux phases, deux stades de la réception par Narcisse de sa propre image sur la surface aqueuse, que l'on appellera ici le stade de l'autre et le stade du miroir: dans un premier moment, il ne se reconnaît pas dans la source. Il se couche à terre et « tandis qu'il tente d'apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui. Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre » (Mét. III, 415-417). Narcisse approche en effet la source pour boire et non pour voir. Il appréhende l'eau de la source comme matière liquide, qui pourra le désaltérer, et ne l'envisage à ce moment-là nullement comme surface, moins encore comme surface réfléchissante. D'où sa surprise et son intérêt lorsqu'il aperçoit quelqu'un – d'une beauté sans pareille – lui faisant face. Narcisse se prend de passion pour la beauté de la forme qui s'offre à lui et com-met ici une erreur au double accent: il prend pour un corps ce qui n'est qu'un reflet, une ombre. Ce corps dont il s'éprend est de plus, sans qu'il en ait conscience, son propre corps: « il se désire, dans son ignorance, lui-même » (Mét. III, 425).

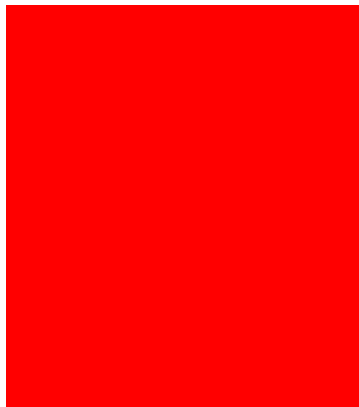
Puis survient le moment de l'identification, le stade du miroir. Narcisse se rend compte qu'il est face à son reflet. Il n'est plus dupe de sa propre image, elle ne le trompe plus. Il se reconnaît désormais dans la figure de l'autre: « [Je suis cet autre!], je l'ai compris; je ne suis plus dupe de ma propre image (*Iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago*) » (Mét. III, 463). Or, ce processus de reconnaissance de soi se laisse appréhender de façon plus limpide encore si l'on observe atten-tivement son pendant nécessaire tout au long du récit: la progres-sion de Narcisse vers une reconnaissance du médium, c'est-à-dire du support dont l'image a besoin pour se rendre visible⁴. La prise de

conscience de la présence du médium s'articule selon une poétique qui va de l'illusion totale à la reconnaissance des propriétés réfléchissantes de la surface aqueuse⁵.

LE STADE DE L'AUTRE

Le premier moment est celui de l'ignorance complète du médium. Narcisse se mire à la source et n'y voit pas son reflet mais bel et bien un autre, réellement *incorporé*, présent face à lui et participant de la même réalité spatiale. L'illusion est totale.

La *poétique de l'illusion* se concentre ici sur le sens de la vue. Mais très vite Narcisse ne peut se satisfaire uniquement de cette contemplation. Cette fascination d'ordre sensoriel très vite se propage au toucher. Narcisse est pris d'une fièvre haptique; il convoite ce qu'il voit, cherche à l'étreindre par tous les moyens, plonge dans l'eau ses



Michelangelo Merisi da Carravaggio, *Narcisse*, 1598-1599, Rome, Palazzo Barberini

bras et prodigue de vains baisers à l'onde trompeuse. Bientôt, la frustration de Narcisse suite à l'impossibilité d'une rencontre tactile avec l'autre rend compte d'un nouveau niveau de reconnaissance médiale: la réception naïve du médium comme simple obstacle: « Et, pour ajouter encore à ma douleur, ni l'immensité de la mer ne nous sépare, ni une longue route, ni des montagnes, ni des murailles aux portes closes: une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union (exigua prohibemur aqua) » (Mét. III, 448-453).

Le *Narcisse* (1598-1599) du Caravage explicite à merveille le stade de l'autre relaté au sein du mythe⁶. L'image est scindée horizontalement par la ligne de séparation entre terre et eau, et s'articule verticalement dans le rapport de Narcisse à son double spéculaire. La composition scénique se réduit à un *close-up*, manifestant le jeune homme baigné de lumière sur fond noir, fasciné devant sa propre image, qui émerge dans une semi-obscurité. L'éphèbe irradie l'image dans cet effet de clair-obscur et le double se fragilise dans la pénombre. Ce contraste éloquent entre les deux acteurs met en relief leur altérité. La figure du double est évanescence. Elle semble prête à disparaître à tout moment, à se replonger dans l'abîme d'où elle vient.

5. Cf. Reinhart Herzog, *Ovid: Narziss und Echo. Zur Ästhetik der Illusion*, Leçon inaugurale tenue à l'Université de Constance en juin 1992, inédit, pp. 21-23. Voir aussi Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen, Historische Begründung eines Bildmediums*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, pp. 312-313 et Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 143-172.

6. Pour une description plus approfondie de cette image complexe qui ne saurait se réduire uniquement à une interprétation d'ordre médial, voir l'article d'Hubert Damisch, « D'un Narcisse l'autre », *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2000 [première édition 1976], pp. 161-165. Voir aussi Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen, Historische Begründung eines Bildmediums*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, pp. 340-343.

7. Cf. Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2000 [première édition 1976], p. 141 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris: Denoël, 2002 [première édition 1983], p. 133.

Différents détails corporels thématisent de façon subtile les deux fascinations sensorielles de l'adolescent à la source. Sa main droite s'appuie au bord de l'eau et, sans effleurer la surface, s'y reflète. Son visage, son buste à mi-corps ainsi que son genou – à consonance phallique – s'y reflètent de même. Narcisse contemple l'autre et se délecte de sa vision. Sa main gauche en revanche participe déjà du désir de toucher l'autre. Elle cherche à le caresser. Sans pour autant le quitter des yeux, il s'agit désormais de passer de la contemplation à l'étreinte. Narcisse reste captivé par ce visage alors que nous voyons cette main plonger dans l'eau et s'y refléter encore dans sa quasi-totalité. Une très légère onde, scintillant autour de la paume de la main gauche, comme le long du tracé spéculaire, nous laisse subodorer la présence de la surface. Deux instants de la captation sensorielle de cet autre par Narcisse dialoguent en effet d'une main à l'autre. Ces deux mains constituent également deux points de jonction à la surface de l'eau, scellant la figure de Narcisse à celle de son double en une forme circulaire ininterrompue, mais décalée au regard de la bordure du tableau. Le genou droit de l'adolescent, dénudé et mis en pleine lumière, occupe – avec son reflet – le centre de la composition et constitue le pivot de ce cercle d'illusion homoérotique, de ce demi-cercle dédoublé au miroir. Ce membre en turgescence, associé au genou gauche, non reflété et couvert d'un vêtement marqué d'une fente en son milieu, signale la pulsion sexuelle qui gouverne Narcisse, abusé par son reflet. Enfin, ce membre qui fait saillie et se dirige dangereusement en direction du spectateur peut aussi se laisser appréhender comme un symbole de contact, de pénétration de la surface, et peut-être bien autant ici de la *surface-tableau* que de la surface aqueuse. Il nous renvoie à un dispositif de mise en abîme médiale, au sein duquel le spectateur assiste, à travers la toile-écran, à l'ivresse de Narcisse pour son double représenté au miroir-écran.

LE STADE DU MIROIR

Ovide laisse ensuite entendre que Narcisse découvre le synchronisme entre les mouvements de l'autre et les siens propres⁷. Et enfin, le moment de l'identification intervient. Narcisse reconnaît l'autre comme étant sa propre image à la surface de l'eau, son reflet: « [Je suis cet autre!], je l'ai compris; je ne suis plus dupe de ma propre image (*Iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago*) » (Mét. III, 463).

Les propriétés médiales de la surface aqueuse lui sont dévoilées. Narcisse est face à une surface réfléchissante, un miroir naturel qui lui rend ses propres traits. Il ne cherche plus à traverser un obstacle qui scinderait un même espace, telle une porte vitrée. L'illusion est désormais rompue par l'appréhension correcte du médium, support d'un espace de représentation qui est à comprendre comme une image – qui plus est dans ce cas précis comme l'image de soi. Or cet instant est vécu comme un drame par Narcisse: le drame de l'identification. Dès ce moment il se lamente de ne pouvoir se défaire de son propre corps, afin de s'aimer soi-même comme un autre: « Ce que je désire, je le porte en moi-même, mon dénuement est venu de ma richesse. Oh! Si je pouvais me dissocier de mon propre corps! Souhait insolite chez un amant, ce que j'aime, je voudrais en être séparé » (Mét. III, 466-468).

Le Narcisse d'Ovide veut se séparer de ce qu'il aime pour l'aimer comme une chose séparée. Il ne s'aime pas en termes de complaisance de soi ou d'autosatisfaction face à sa propre image. Son amour n'opère aucun retour sur soi. En ce sens, il n'est pas *narcissique*, moins encore vaniteux. Par ailleurs, l'immense majorité des commentateurs du texte se mettent d'accord pour affirmer qu'à aucun moment du récit – que ce soit avant ou après son identification au miroir naturel – le Narcisse d'Ovide n'est à proprement parler *narcissique*⁸.

Narcisse défaille, et les forces qui l'habitaient déclinent désormais. Dans son délire, il revient à sa contemplation et sa relation au médium connaît un ultime rebondissement : « Mais ses larmes troublèrent les eaux et, dans l'étang agité, l'image devint indistincte. Quand il la vit s'évanouir : "Où te réfugies-tu ? Reste encore et ne m'abandonne pas, cruel, moi qui t'aime " s'écria-t-il. "Ce que je ne puis toucher, qu'il me soit permis d'en repaître mes yeux, et d'en nourrir ma misérable folie" » (*Mét.* III, 475-479).

La surface se trouble et l'onde rend désormais l'image indistincte⁹. Elle voit ses qualités réfléchissantes affectées de sorte que Narcisse interpelle à nouveau sa figure en usant de la seconde personne du singulier et réinvestisse ainsi sa propre image d'une altérité forte. Mais Narcisse a reconnu auparavant cet autre comme sa propre image. Il sait désormais l'impossibilité ontologique de rejoindre l'espace de son reflet. Il ne cherche plus à toucher, à atteindre ce soi-disant autre. Ce sont ses larmes et non ses membres qui troublent la surface. Il sait aussi que l'existence de cet autre est fragile et dépend nécessairement de la surface qui le porte. Il veut seulement le voir, car le miroir *limpide* lui permet – à défaut de se toucher comme un autre – de se voir au moins lui-même comme un autre.

L'affectation de la surface au contact de ses larmes présente un grand intérêt dans la relation de Narcisse au médium-miroir. Il semble notamment qu'elle puisse expliciter plus avant l'altérité déjà présente en tout miroir, auprès de toute surface de réflexion limpide : cette altérité du miroir réside dans le cheminement qu'il nous fait suivre ; un parcours allant *de soi à soi par l'autre*. Si le miroir nous rend inatteignable à nous-même en termes tactiles, il nous laisse néanmoins nous observer à la manière d'un autre. Il nous donne accès à une vision de soi portant en elle un germe d'altérité : cette vision nous expose une figure inversée de nous-même et nous place au sein d'un espace où nous ne nous trouvons pas¹⁰. Le miroir trouble, lui, permet d'énoncer l'ambiguïté substantielle du miroir tout en aliénant plus encore cette *image autre* de nous-même, la rendant proprement indistincte.

Mais le trouble de la surface induit quelque chose de plus tragique que la simple accentuation de cet effet d'altérité qui compose toute image de soi. Le miroir trouble refuse à Narcisse la contemplation de sa propre figure, ultime aliment de sa folie. Celui-ci est tourmenté, torturé par la temporaire inaccessibilité visuelle de son image. Il est le jouet d'une surface qui le dévoile à lui-même, puis le voile, et finira par le dévoiler à nouveau en dernière instance. Narcisse souffre intensément de cette oscillation entre se *voir et ne plus se voir*. Nous

8. Voir parmi tant d'autres : Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund : Gleerup, 1967, pp. 16-17 ; Hubert Damisch, « D'un Narcisse l'autre », *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, 2000 [première édition 1976], pp. 175-177 ; Ursula Orlowsky/Rebekka Orlowsky, *Narziss und Narzissmus, im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1992, pp. 19-21 et pp. 29-65 ; Françoise Frontisi-Ducroux/ Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris : Odile Jacob, 1997, pp. 213-214 ; Gérard Wajcman, « Le drame du corps ou Narcisse au XX^e siècle », in *Albertiana*, IV, 2001, pp. 229-232.

9. Les larmes sont déjà intervenues auparavant dans le récit – « souvent aussi j'ai vu couler tes larmes quand j'en versais » (*Mét.*, III. 460) – mais elles mettaient alors l'accent sur la réciprocité des gestes et affects entre Narcisse et son reflet, non encore reconnu comme tel. Elles ne thématisaient à aucun moment le trouble de la surface comme c'est le cas ici.

10. Cf. Michel Foucault, « Des espaces autres » (1984), in Michel Foucault, *Dits et Ecrits II*, Paris : Gallimard, 2001, p. 1575.

11. Ovide, *Les Fastes*, V, 226, Tome II, Livre IV-VI, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris : Les Belles Lettres, 1993, p. 49 : « Infelix quod non alter et alter eras ». La traduction de ce vers est ici reprise de Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, 2000 [première édition 1976], p. 142 ; cf. aussi Françoise Frontisi-Ducroux/ Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris : Odile Jacob, 1997, p. 214.

12. Voir David A. Ross/ Peter Sellars (cat. exp.), *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*, curated by David A. Ross and Peter Sellars, with contributions by L. Hyde [et al.], Paris/New York : Whitney Museum of American Art in association with Flammarion, 1997, pp. 62-66 (textes de B. Viola).

atteignons ici l'instant le plus pathétique de la relation de Narcisse à la surface, ponctuée de lamentations déchirantes et de comportements affligeants.

La folie de Narcisse consiste – alors qu'il a pourtant reconnu sa propre erreur – à prétendre *encore* aimer son reflet comme on aime un autre. Certes, il conçoit que jamais il ne pourra l'étreindre mais veut néanmoins continuer à se délecter de la contemplation de son reflet qui, inscrit sur la surface du miroir, n'est autre que la forme inversée de la figure originale. Mais bientôt, il a perdu sa vigueur et ses forces, ainsi que tous les charmes qui séduisaient ses propres yeux. Narcisse meurt de consommation, étendu sur la rive, « malheureux de n'être pas différent de lui-même¹¹ ».

Le mythe de Narcisse est un archétype culturel ponctuant la littérature comme l'histoire de l'art occidentales, un mythe à l'origine d'une stratégie de représentation confrontant la personne à sa propre image par le biais d'un médium. Il devient ainsi paradigmatique de toute réflexion engageant un individu face à son image au miroir et semble faire de même autorité lorsqu'il s'agit de considérer le rapport d'un individu à son image, représentée non plus uniquement au miroir mais également sur tout autre support bidimensionnel.

THE REFLECTING POOL

Entre 1977 et 1979, Bill Viola réalise *The Reflecting Pool* (1977-79). Il décidera par la suite de regrouper sous ce même titre une collection de cinq vidéos – dont *The Reflecting Pool* est le premier opus – réalisées indépendamment l'une de l'autre entre 1977 et 1980, mais susceptibles de fonctionner comme un tout. Les œuvres qui constituent le recueil intitulé *The Reflecting Pool – Collected Work 1977-80* sont successivement *The Reflecting Pool* (1977-79), *Moonblood* (1977-79), *Silent Life* (1979), *Ancient of Days* (1979-1981) et *Vegetable Memory* (1978-80). La collection fonde en effet son homogénéité en ce que les œuvres qui la constituent usent de différents styles et techniques pour référer finalement au même thème dominant : une réflexion profonde sur le temps, sur les diverses phases qui ponctuent le trajet d'un être, de sa naissance à sa mort. Ces « passages » se voient notamment signifiés par de nombreuses images de transitions, du jour à la nuit, de l'objet à sa propre réflexion, du mouvement au calme, du temporel à l'intemporel¹².

The Reflecting Pool est une bande vidéo longue de sept minutes. La caméra adopte un point fixe et demeure immobile. Elle ouvre sur une piscine, cernée sur toute sa partie visible par un bois touffu, constellé d'ombre et de lumière ; la surface de l'eau, quelque peu agitée, reflète l'espace environnant. L'angle de la caméra nous plonge directement dans l'eau de sorte que nous n'apercevons pas le côté inférieur de ce bac artificiel, ni d'ailleurs le tiers inférieur des bordures gauche et droite de ce qui apparaît comme un rectangle. Un homme – Bill Viola – émerge du bois et se dirige depuis la droite en direction de la pièce d'eau, en empruntant un chemin sinueux. Il atteint finalement la piscine en franchissant un obstacle d'un bond léger. Sa réflexion à la surface onduleuse de l'eau suit le moindre de ses mouvements et

apparaît désormais dans sa totalité, en une claire symétrie horizontale. Soudain il se baisse, fléchit les genoux, pose ses mains sur ses hanches, puis se détend en poussant un cri et saute dans les airs, regroupant son corps en position fœtale. À notre grand étonnement il ne chute pas dans l'eau mais reste figé dans la même position. La partie supérieure de l'œuvre a subi un arrêt sur image alors que l'espace de la piscine n'a, semble-t-il, pas été affecté par ce blocage. L'eau continue d'onduler et de réfléchir le paysage environnant, dans une teinte plus sombre cependant; le reflet de l'artiste a par contre soudainement disparu de la surface.

Le regard du spectateur va dès lors naturellement se concentrer sur les événements qui prennent place au sein de ce rectangle, de ce compartiment de l'image encore en mouvement, tout en demeurant attentif à ce paradoxe: l'espace de réflexion se postule désormais comme une aire distincte et autonome en ce qu'il ne réfère plus à la partie supérieure de l'image, dissocié dans sa dimension temporelle de l'espace-temps dont il devrait normalement être la forme réfléchie. Nous sommes parfaitement conscients que la surface de l'eau demeure un espace de réflexion, mais elle réfléchit désormais des situations auxquelles nous n'avons accès que par elle; des situations qui certes prennent place dans le même espace d'ori-



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79

gine – le bord de la même piscine encerclée par le même bois – mais en d'autres temps. L'image, toujours divisée en deux plans selon un modèle de symétrie axiale horizontale, met désormais en scène un « faux » dispositif de réflexion, entre coïncidence spatiale et disparité temporelle.

La surface, sombre, s'éclaircit et en vient à absorber complètement la lumière du jour. Enfin elle s'assombrit à nouveau, et semble par ce jeu de fluctuations se plaire à signaler les différentes heures de la journée. Il fait à nouveau plus clair, mais la nappe d'eau qui auparavant ondoyait, et rendait une image quelque peu opaque, est devenu parfaitement limpide. Soudain, l'eau se met à décrire des cercles concentriques exactement sous le corps en suspens. Comme si un élément s'était détaché de ce bloc immobile pour venir heurter la surface, rétablissant ainsi l'homogénéité spatio-temporelle que nous avons rencontrée au début de la vidéo. Mais rien n'a apparemment changé sur le haut de l'image. Les cercles se dispersent petit à petit et le plan d'eau redevient limpide. Ce cycle – surface troublée, cercles concentriques qui se dessinent sous le corps replié de l'artiste, puis surface à nouveau immobile – se reproduit encore par deux fois, avant que nous ne distinguions une forme qui déambule sur ce tissu aqueux, et sur lui seulement.

13. Cf. Caterina Maderna-Lauter: « The Reflecting Pool, 1977-1979 », dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, Munich/New York: Prestel, 1999, pp. 155-166; Gene Youngblood, « Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola » in *Millennium Film Journal*, vols. 20-21, Fall/Winter 1988/1989, pp. 94-97; Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée, Yellow now, 2005; Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola*, Paris: Archibooks + Sautereau, 2008, pp. 101-102.

Il s'agit selon toute probabilité du « reflet émancipé » de l'artiste. Il apparaît au coin supérieur gauche sur la margelle, se déplace jusqu'au centre puis se baisse. Il se relève et poursuit son chemin sur la droite avant de disparaître de l'image. Tout de suite après cette apparition la surface est à nouveau percutée, mais cette fois au centre droit de la piscine. Ce n'est qu'à ce moment – en jetant un coup d'œil à l'entier de l'image – que nous sommes en mesure de percevoir réellement la disparition progressive de la personne de Viola, toujours suspendue dans les airs. Le processus d'absorption de la figure par l'arrière-plan semble largement entamé mais notre attention était constamment portée à la surface de l'eau. Il est englouti peu à peu et déjà de la lumière filtre au travers de son corps dématérialisé. Cette scène marque un tournant de l'œuvre; elle évoque un passage, une migration d'un espace à l'autre, de l'artiste gelé en position fœtale à son double autonome à la surface de l'eau.

Nous sommes alors rappelés au bassin où une femme puis un homme à sa suite viennent de se manifester dans le coin inférieur droit de la zone de réflexion. Ils longent lentement le bord de la piscine jusqu'à son angle supérieur gauche et s'y attardent. Les deux figures s'estompent lentement tandis que la surface se revêt d'une teinte vert pâle et se fait soudainement plus agitée. Lorsque nous relevons les



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79

yeux, le plongeur figé au centre de l'image s'est entièrement fondu dans l'arrière-plan.

La surface s'anime toujours plus, de larges sillons embrassent toute l'étendue de l'eau puis se contractent progressivement jusqu'à n'être plus qu'un seul point de collision en haut au centre du bassin. La surface vire alors au noir le plus complet, à l'exception d'une tache de lumière. Le haut du corps du reflet de l'artiste est illuminé au milieu de la nuit la plus obscure. Ce « corps de lumière », dont nous distinguons difficilement la silhouette tant la surface ondule, demeure immobile quelques instants avant de se diriger posément vers la droite et de sortir de l'image. La surface s'éclaircit graduellement jusqu'à n'être plus qu'un puits de lumière paré de vert. Enfin, Viola émerge de la vasque nu et de dos. Il reste debout sur le rebord quelques instants, son corps nu reflété à la surface de l'eau. L'espace de la forêt et l'espace de réflexion sont à nouveau réunis en une même dimension temporelle. Viola sort de l'image et la vidéo prend fin sur un dernier plan de la scène vide de toute présence, avant de sombrer dans l'obscurité¹³.

The Reflecting Pool fut tourné sur les terres d'une maison de campagne à Saratoga Springs, dans l'état de New York, le temps d'un après-midi et d'une soirée d'été de 1977. Bill Viola s'étend longuement sur le procédé de réalisation de son œuvre. Celle-ci résulte d'une volonté de l'artiste de combiner différentes sections de temps au sein d'une seule et même image-plan fixe. Ainsi *The Reflecting Pool* délivre, dans la majorité de sa durée, une image fragmentée en niveaux de temps distincts – temps réel, temps suspendu et « temps recomposé » [time lapse]¹⁴ – reconstruite de sorte à apparaître comme l'image d'un espace unique. Viola réfère à cette œuvre comme un travail de « sculpture du temps »¹⁵.

Bill Viola évoque en outre à plusieurs reprises sa volonté dans *The Reflecting Pool* de remonter à la notion originelle du baptême, processus de purification, de mort et de renaissance par un rite d'eau¹⁶. L'homme saute et se fige dans les airs en position fœtale. Il s'agit d'une transformation, basée sur la décision de lâcher prise, et reliée en cela à la mort ou à l'abandon des choses que l'on connaît. Ce saut est un saut dans l'abîme. La disparition progressive du plongeur – « baptême » nous vient du grec ancien *baptizō*, fréquentatif de *baptō*, qui signifie « plonger dans un liquide » – se fait de plus en plus manifeste en même temps qu'il réapparaît sous une autre forme dans



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79

cette zone intermédiaire et incertaine, qui supporte l'oxymoron d'un espace de réflexion autonome. Les heurts de la surface s'attachent d'ailleurs à signaler ce passage. La figure de Viola sur la surface de l'eau apparaît seule et habillée en cet instant de migration. Il reparait quelques instants plus tard accompagné d'une femme et à torse nu. Après que la contraction des cercles concentriques nous a ramenés à un point unique et bouillonnant, préfigurant l'émersion à venir, il se manifeste à nouveau sur la surface le torse illuminé – en « homme de lumière »¹⁷. Enfin l'homme nouveau, nu, renaissant, émerge des fonts baptismaux¹⁸.

The Reflecting Pool se présente donc comme une réflexion sur les notions de temps et d'espace disséquées de façon à ponctuer les différentes phases d'un rite de purification par l'eau. L'eau apparaît effectivement comme l'élément premier de cette œuvre; elle est ici consacrée en vertu de sa puissance symbolique dans l'exposition de ce cycle de renaissance. Mais à ce rôle majeur vient s'ajouter un second trait essentiel, propre à l'élément liquide: sa capacité à littéralement « faire surface », sa qualité de miroir naturel. En effet, Viola use en permanence des propriétés réfléchissantes de la surface aqueuse afin de construire son récit visuel. Victime de diverses tribulations tout au long de la vidéo, le miroir d'eau est parfois

14. Le *time lapse* renvoie aux techniques permettant de visualiser en quelques instants ou minutes des mouvements ou des scènes qui se déroulent sur plusieurs heures, jours, mois, voire sur des années. Il semble s'appliquer ici aux nombreuses scènes réfléchies, reliées entre elles par des fondus enchaînés, qui défilent sur la surface le long des 7 minutes que dure la vidéo.

15. Voir Raymond Bellour, « La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola » in *Cahiers du Cinéma*, n° 379 – Janvier 1986 [édition originale anglaise 1985], pp. 39-40.

16. Raymond Bellour, « La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola » in *Cahiers du Cinéma*, n° 379 – Janvier 1986 [édition originale anglaise 1985], p. 40; Gene Youngblood, « Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola » in *Millennium Film Journal*, vols. 20-21, Fall/Winter 1988/1989, pp. 94-97; Caterina Maderna-Lauter, « The Reflecting Pool, 1977-1979 », dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, Munich/New York: Prestel, 1999, pp. 155-166.

17. Cf. Henry Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sasteron: éditions Présence, 1987 [première édition 1961]. Je tiens à remercier Bill Viola pour m'avoir rendu attentif à ce livre lors d'une rencontre à Madrid en décembre 2006. Sur ce même thème, nous nous sommes également entretenus au sujet d'une œuvre plus récente, au titre on ne peut plus explicite: *Bodies of Light*, 2006.

18. Pour éclaircir plus encore ce propos, nous pouvons par exemple nous référer ici aux études sur le symbolisme aquatique proposées par Mircea Eliade, auteur que Viola se plaît à mentionner. Cf. parmi d'autres Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris: Gallimard, 1980 [première édition 1952], p. 200: « [...] dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, Les Eaux conservent invariablement leur fonction: elles désintègrent, abolissent les formes, "lavent les péchés", à la fois purificatrices et régénératrices ».

19. Cf. aussi Caterina Maderna-Lauter, « The Reflecting Pool, 1977-1979 », dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, Munich/New York: Prestel, 1999, p. 163.

translucide, parfois opaque, parfois même éventré. Une telle articulation de ce médium naturel au sein du médium vidéo nous reconduit inévitablement au mythe antique de Narcisse. L'agencement bucolique de la scène où se déroule la totalité de *The Reflecting Pool* – le point de vue du spectateur laisse imaginer une clairière entourée d'épaisses frondaisons au milieu de laquelle trône un bassin – fait plus que suggérer la source limpide, reculée dans la forêt, où Narcisse vient apaiser sa soif, fatigué par l'ardeur de la chasse (*Mét.* III, 415-417). Nous avons de plus aperçu à maintes reprises le double spéculaire de Viola se dessiner sur l'eau.

Cependant, il ne s'agit pas ici d'envisager une relation de l'artiste à son reflet en analogie à celle qu'entretient Narcisse avec son image imprégnée à la surface¹⁹. Viola ne porte en effet aucune attention particulière à son reflet les deux uniques fois où l'œuvre nous dévoile leur présence simultanée: alors qu'il se tient droit un court instant au bord de l'eau avant de s'élancer et lorsqu'il émerge des eaux à la fin de la vidéo. Cette dernière fois, il lui tourne même littéralement le dos (fig. 2, 8). Il n'y a pas lieu non plus d'insister sur le fait que l'auteur soit en même temps le principal acteur au sein de l'œuvre. À aucun moment *The Reflecting Pool* ne thématise l'autoreprésentation de l'artiste au sein de sa propre création. Se pencher trop long-



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79

temps sur ce phénomène plutôt circonstanciel d'insertion auctoriale risquerait peut-être même de nuire à la compréhension universelle du rite que la vidéo nous détaille. La figure de l'homme engagé sur cette voie ne requiert pas d'être individualisée.

En conclusion l'aura du mythe réside bien plus dans la structure médiale de *The Reflecting Pool*, à

l'origine de l'image troublante qui s'offre aux yeux du spectateur. Le médium vidéo met en scène l'illusion d'un miroir naturel qui peut se détacher de ce dont il est miroir, se défaire de sa relation de dépendance par rapport à l'espace qu'il devrait réfléchir. Cette césure, qui de fait exacerbe l'altérité du reflet en rapport à son modèle, réalise un temple fantôme du « stade de l'autre » au sein du mythe de Narcisse; le reflet est ici bel et bien un être autonome, allant et venant à sa guise dans l'espace au-delà de la surface.

At the Sources of Reflection. Between Mirror and Video

HENRI DE RIEDMATTEN

Henri de Riedmatten teaches at the University of Zurich's Institute of Art History, where he is also conducting postdoctoral research on visual representations of the suicide of Lucretia, from Raphaël to Rembrandt. He holds a Master's degree in philosophy and a doctorate in art history from the University of Fribourg, Switzerland and served as the head of the academic program for the Swiss Institute in Rome from 2009 to 2014. He has received a number of scholarships and has been a visiting researcher at Harvard University and the University of Basel as part of the Swiss research project *eikones*.

His doctoral thesis was published in 2011 (English translation in 2014: *Narcissus in Troubled Waters: Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*, trans. Alison Anderson, Rome: L'Erma di Bretschneider). He has co-edited a number of collective works, including *Système du voile. Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* in 2016, and is the author of several articles on reflection and self-reflection in modern and contemporary art.

The myth of Narcissus is a drama, a tragedy. A tragedy of madness, illusion, recognition; a tragedy of unity (of one who dreams of splitting in two), unrequited love, death.¹ The tale of Narcissus as told by Ovid (43 B.C. – 17 A.D.) appears in the third book of his *Metamorphoses* (*Met.* III, 339-510).² Narcissus is now fifteen years of age, both boy and youth. He arouses the desire of many young men and girls, but his delicate beauty is accompanied by such intense pride (*dura superbia*, *Met.*, III, 354) that no one has the right to touch him. Narcissus rejects any display of love, however, and greets Echo with the same disdain he reserves for the many young men and women who desire him. Soon one of his victims will cry out, raising her hands to the sky: “So may he himself love, and so may he fail to possess what he loves!” (*Sic amet ipse licet, sic non potiatetur amato*).” (*Met.*, III, 405-406).

Nemesis, the goddess of divine retribution, heard this just request. Narcissus’ punishment, as invoked by the victim, consisted in the reciprocity of crime and punishment. Narcissus would get his just desserts. Just as those who had loved him had never been able to possess him, so would Narcissus be forced to love and never be able to possess the object of his love³. His passion (*novitasque furoris*. *Met.*, III, 350) would be the very instrument used to execute his punishment.

Tired from hunting, Narcissus went to drink from a clear spring with sparkling water that no one, neither shepherd, nor cattle, nor even the branch of a tree, had ever disturbed. And there he saw his own image reflected in the water, and fell passionately in love.

There are two stages at work in this founding story, two phases of Narcissus’ reception of his own image on the watery surface, which we shall call the stage of the other, and the stage of the mirror. Initially, he does not recognize himself in the spring. He lies on the ground and “While he desires to quench his thirst, a different thirst grows. While he drinks he is seized by the vision of his reflected form. He loves a bodiless dream. He thinks it is a body, when it is only a shadow.” (*Met.* III, 415-417). Narcissus went up to the spring to “drink” and not to “see.” He perceives the water of the spring as a liquid “matter” which will quench his thirst, and in no way, at that moment, does he envision it as a surface, still less as a reflecting surface. Which is why he is so surprised and intrigued when he sees someone – of unparalleled beauty – looking up at him. Narcissus conceives a passion for the beauty of the form that is offered to him and commits a two-fold error: he thinks he is seeing a body when in fact it is nothing but a reflection, a shadow. This body, moreover, with which he falls in love, is his own body, although he is not aware of it: “Unknowingly he desires himself.” (*Met.*, III, 425).

Then comes the moment of identification, the stage of the mirror. Narcissus realizes that he is looking at his reflection. He is no longer deceived by his own image, it can no longer fool him. He now recognizes himself in the other’s face: “I am he. I sense it and I am no longer deceived by my own image. (*Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago*)” (*Met.*, III, 463). Yet this process of self-recognition can be perceived even more clearly if one attentively observes its necessary counterpart all through the story: Narcissus’ progression towards a recognition of the medium, which is the host support an image requires to ensure its visibility.⁴ His awareness of

1. This article has incorporated passages from: Henri de Riedmatten, *Narcissus in Troubled Waters*. Francis Bacon, *Bill Viola*, Jeff Wall, (Rome: L’Erma di Bretschneider, 2014). We are grateful to l’Erma di Bretschneider for their permission.

2. Ovid, *Ovid in Six Volumes*, Vol. 3 (*Metamorphoses: Books I-VIII*), with an English transl. by Frank Justus Miller, (Cambridge [Mass.]: Harvard University Press, London: W. Heinemann, 1984 [first published 1916]); Ovid, *Metamorphoses*, translated by Anthony S. Kline, (Ann Arbor, MI: Borders Classic, 2004).

3. Pierre Hadot, “Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin,” *Narcissus*, dir. J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2000 [first published 1976], 138-139; Heinrich Dörrie, “Echo und Narcissus (Ovid, *Met.* 3, 341-510). Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst,” in *AU (Der altsprachliche Unterricht)*, X, Heft I, 1967, 64-65.

4. See Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, translated by Thomas Dunlop, (Princeton: Princeton University Press, 2011 [original German edition, 2001]), 39.

the presence of the medium is expressed through the poetics that extend from total illusion to the recognition of the reflecting qualities of the watery surface.⁵

THE STAGE OF THE OTHER

The first moment is that of the complete ignorance of the medium. Narcissus looks at himself in the spring and sees not his reflection but a completely different person, truly “incorporated,” present there before him and part of the same spatial reality. The illusion is total.

The “poetics of illusion” is focused here upon the sense of sight. But very quickly Narcissus can no longer be satisfied with mere gazing. The sensorial fascination spreads rapidly to touch. He is seized by a haptic fever; he covets what he sees, tries to embrace it by whatever means he can, plunges his arms into the water and gives his lips in vain to the deceptive pool. Before long Narcissus’ frustration at the impossibility of a tactile encounter with “the other” will account for a new level of medial recognition: the naïve reception of the medium as a simple obstacle: “...and it increases my pain the more, that no wide sea separates us, no road, no mountains, no walls with locked doors. We are only kept apart by a little thin film of water! (*exigua prohibemur aqua*).” (*Met.*, III, 448-453).

The medium – the fine film of water – is perceived as a transparent obstacle within a same space of reality, rather than as the support of a reality other than the one in which Narcissus moves about. The illusion – still within the phase of the other – is now part of the confusion, the failure to distinguish between real space and virtual space. Narcissus cannot conceive that this other might be an image requiring the support of a medium to attain visibility.

Caravaggio’s *Narcissus* (1598-1599) makes marvelously explicit the stage of the other as it is depicted in the myth.⁶ The image is divided horizontally by the line separating earth and water, and is articulated vertically in the relationship between Narcissus and his mirrored double. The composition of the scene is reduced to a close-up, portraying the young man bathed in light against a black background, fascinated by his own image as it emerges in the half-light. The ephebe radiates the image with this chiaroscuro effect while his double struggles against the darkness. This eloquent contrast between the two protagonists of the picture emphasizes their difference. The figure of the double is evanescent, and seems ready to disappear at any moment, to plunge again into the depths whence it came.

Various physical details subtly illustrate the theme of the adolescent’s two sensorial thrills at the fountain. His right hand is at the very edge of the water and is reflected without touching the surface. His face, torso mid-body, and knee – with its phallic connotation – are also reflected. Narcissus gazes at the “other” and is delighted by what he sees. His left hand, however, already desires to touch the other; it is seeking to caress him. Never taking his eyes from him, the aim now is to go from contemplation to embrace. Narcissus is

5. Cf. Reinhart Herzog, *Ovid: Narziss und Echo. Zur Ästhetik der Illusion*, Inaugural lecture delivered at the University of Konstanz in June, 1992, hitherto unpublished, 21-23. See also Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen, Historische Begründung eines Bildmediums*, (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2003), 312-313 and Philip Hardie, *Ovid’s Poetics of Illusion*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 143-172.

6. For a more detailed description of this complex image, which cannot be reduced solely to an interpretation of a medial nature, see the article by Hubert Damisch, “D’un Narcisse l’autre,” *Narcissus*, dir. J.-B. Pontalis, (Paris: Gallimard, 2000 [first published 1976]), 161-165. See also Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen, Historische Begründung eines Bildmediums*, (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2003), 340-343.

captivated by the face, while we see his hand plunge into the water where it is reflected again almost in its entirety. A very faint ripple, glistening around the palm of his left hand, and along the mirrored line, suggests the presence of the surface. Thus two instances of Narcissus' sensorial capture of this other create a dialogue from one hand to the other. These two hands also form two meeting points on the surface of the water, joining the figure of Narcissus to that of his double in a continuous circular form, but off-center in relation to the edge. The adolescent's bared right knee, in full light, occupies – with its reflection – the center of the composition and functions as the pivot of this circle of homoerotic illusion, a half-circle doubled by the mirror. The turgescient member, associated with the left knee which is not reflected and is covered with a piece of clothing split down the middle, points to the sexual drive governing Narcissus, as he is misled by his reflection. Finally, this protruding knee heading dangerously in the direction of the viewer can also be perceived as a symbol of contact and penetration with the surface, which in this case might just as easily be the “painting-surface” as the watery surface. We have here an example of a medial *mise en abîme*, where the viewer, through the canvas-screen, can witness Narcissus' intoxication with his double as represented in the mirror-screen.

THE STAGE OF THE MIRROR

Ovid implies that Narcissus has discovered the synchronism between his own movements and those of the other.⁷ And at last the moment of identification comes: Narcissus recognizes the other as his reflection, his own image on the surface of the water: “I am he. I sense it and I am no longer deceived by my own image. (*Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago*)” (*Met.*, III, 463)

The medial properties of the watery surface have been unveiled to him. Narcissus is looking down at a reflective surface, a natural mirror that is sending his own features back to him. He is no longer trying to go through a barrier dividing a given space in two, like a glass door. The illusion has been broken by the correct perception of the medium, the support of a representational space which is meant to be seen as an image – moreover, in this case, a self-image. Narcissus perceives this moment as a drama: the drama of identification. Now he will lament the fact he cannot shed his own body in order to love himself as another: “What I want I have. My riches make me poor. O I wish I could leave my own body! Strange prayer for a lover, I desire what I love to be distant from me.” (*Met.*, III, 466-468).

Ovid's Narcissus wants to part from the object of his love in order to love it as a thing apart. He does not love himself out of self-sufficiency or self-satisfaction when confronted with his own image. His love is not some egotistical self-projection. In this regard he is not “narcissistic” or vain. The vast majority of the text's commentators agree in asserting that at no time in the story – be it before or after his identification in the natural mirror – is Ovid's Narcissus, strictly speaking, “narcissistic.”⁸

7. Cf. Pierre Hadot, “Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin,” *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, (Paris: Gallimard, 2000 [first published 1976]), 141; Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, (Paris: Denoël, 2002 [first published 1983]), 133.

8. See, among many others: Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, (Lund: Gleerup, 1967), 16-17; Hubert Damisch, “D'un Narcisse l'autre,” *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, (Paris: Gallimard, 2000 [first edition 1976]), 175-177; Ursula Orlowsky/Rebekka Orlowsky, *Narziss und Narzissmus, im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1992), 19-21 and 29-65; Françoise Frontisi-Ducroux/Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, (Paris: Odile Jacob, 1997), 213-214; Gérard Wajcman, “Le drame du corps ou Narcisse au XX^e siècle,” in *Albertiana*, IV, 2001, 229-232.

9. This is not the first time we see his tears in the story – “And I have often seen your tears when I weep tears.” (*Met.*, III, 460) – but in that instance they emphasized the reciprocity of gestures and emotions between Narcissus and his as yet unrecognized reflection. At no time did they carry the theme of the troubled surface, as is the case here.

10. Cf. Michel Foucault, “Of other Spaces,” (basis of a lecture given in March 1967), translated from the French by Jay Miskowicz, in: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1. (Spring, 1986 [original french edition 1984]), 24.

Narcissus weakens, and the forces that inhabited him now begin to fade. In his delirium, he returns to his gazing, and his relation to the medium has one final revival: “He spoke, and returned madly to the same reflection, and his tears stirred the water, and the image became obscured in the rippling pool.”⁹ As he saw it vanishing, he cried out 'Where do you fly to? Stay, cruel one, do not abandon one who loves you! Allow me at least to gaze at what I cannot touch, and so provide food for my miserable passion!’” (*Met.*, III, 475-479).

The surface becomes troubled, and the ripples now leave the image unclear. The reflective qualities are so affected that Narcissus calls again to his own face, speaking in the second person singular and thus reinvesting his own image with a strong sense of otherness. But Narcissus has already recognized this other as his own image. He now knows the ontological impossibility of reaching the space where his reflection is. He is no longer seeking to touch, to reach this so-called other. It is his tears and not his hands which trouble the surface. He also knows that the other's existence is fragile, and of necessity depends on the surface that supports it. He just wants to see it, for the “clear” mirror allows him, if not to touch himself as another, at least to see himself as another.

The impact upon the surface when Narcissus' tears come in contact with it is significant in the relation between Narcissus and the mirror-medium. It would seem, in particular, that this impact can go a long way toward explaining the otherness that is already present in any mirror, and any “clear” reflecting surface: the otherness of the mirror resides in the path it causes us to follow, a path which goes “from self to self through the other.” While the mirror leaves us unattainable to our own selves in tactile terms, we can nevertheless observe ourselves the way another might. It allows us access to a vision of self that carries its own seed of otherness within: this vision reveals to us a reverse figure of ourselves and places us within a space we are not actually in.¹⁰ The troubled mirror allows us to qualify the substantial ambiguity of the mirror, while alienating still further that “other image” of ourselves, making it literally unclear.

But the troubled surface induces something that is more tragic than the simple accentuation of this effect of otherness that composes any self-image. The troubled mirror refuses to allow Narcissus the possibility to gaze at his own face, the final fuel to his madness. He is tormented, tortured by the temporary visual inaccessibility of his image. He is the plaything of a surface that shows him to himself, then hides him, and ultimately reveals him again. Narcissus suffers intensely from this oscillation between *seeing himself* and *not seeing himself*. This is the most pathetic moment of Narcissus' relation with the surface, emphasized by wrenching lamentation and desperate behavior.

Narcissus' madness – even though he has recognized his own mistake – consists in claiming, *still*, to love his reflection the way one loves another person. To be sure, he understands that he will never be able to embrace it, but nevertheless he wants to continue to delight in the contemplation of this reflection which, inscribed on the surface of the mirror, is none other than the reversed form of the original face. But he soon loses his vigor and strength, along with

everything that once charmed his eyes. Narcissus wastes away and dies, stretched out on the shore, “unhappy that he is not different from himself.”¹¹

The myth of Narcissus is a cultural archetype, to be found all through Western literature and art history, a myth that is at the origin of a strategy of representation that confronts a person with his or her own image through a medium. It has become paradigmatic of any reflection engaging individuals with their own image in the mirror, and seems, likewise, to be authoritative when it is necessary to consider the relationship of individuals to their image, not only reflected by a mirror but also represented by any other two-dimensional support.

THE REFLECTING POOL

Between 1977 and 1979, Bill Viola created *The Reflecting Pool* (1977-79). He subsequently decided to group together under the same title a collection of five videos – *The Reflecting Pool* being the first of these – created independently from one another between 1977 and 1980 but capable of functioning as a whole. The works which went to make up the collection entitled *The Reflecting Pool – Collected Work 1977-1980* (Videotape collection) were, in succession, *The Reflecting Pool* (1977-79), *Moonblood* (1977-79), *Silent Life* (1979), *Ancient of Days* (1979-81) and *Vegetable Memory* (1978-80). The homogeneity of the collection was due to the fact that the constituent works deployed various styles and techniques but referred, in the end, to the same dominant theme: a profound reflection on time, on the various phases which make up an individual's life from birth to death. These “passages” were signified in particular by numerous images of transition: between day and night, an object and its reflection, movement and stillness, temporality and timelessness.¹²

The Reflecting Pool is a videotape lasting seven minutes. The camera is in a fixed position and remains motionless throughout the video. It opens on a pool, surrounded over its entire visible portion by a thick forest sparkling with shadow and light; the surface of the water, although not altogether calm, reflects the surrounding space. The camera angle takes us directly into the water in such a way that we do not see the lower side of this artificial pool, nor the lower third of the left- and right-hand sides of what seems to be a rectangle. A man – Bill Viola – emerges from the forest and heads from the right toward the pool, taking a winding path. He finally reaches the pool by leaping lightly over an obstacle. His reflection on the wavy surface of the water has followed his every movement and now appears in its entirety, in a clear horizontal symmetry. Suddenly he leans forward, bends his knees, places his hands on his hips, then straightens up with a cry and jumps in the air, pulling his body into a fetal position. To our astonishment he doesn't fall into the water but stays suspended in the air in the same position. The upper part of the work becomes a freeze frame, whereas it would seem that the space in the pool has not been affected in the same way. The water continues to move and to reflect the surrounding landscape, in a darker hue, however; the artist's reflection, on the other hand, has suddenly disappeared from the surface.

11. Cf. Ovid, *Ovid in Six Volumes*, Vol. 5, *Fasti*, with an English transl. by James George Frazer, (Cambridge [Mass.]: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1989 [first edition 1931]), V, 226, 276: “Infelix quod non alter et alter eras.” See also Pierre Hadot, “Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin,” *Narcisses*, dir. J.-B. Pontalis, (Paris: Gallimard, 2000 [first edition 1976]), 142; Frontisi-Ducroux/Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, (Paris: Odile Jacob, 1997), 214.

12. See David A. Ross/ Peter Sellars (exh. cat.), *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*, curated by David A. Ross and Peter Sellars, with contributions by L. Hyde [et al.], (Paris/New York: Whitney Museum of American Art in association with Flammarion, 1997), 62-66 (texts by B. Viola).

The spectator's gaze will naturally focus now on the events taking place within this rectangle, within this compartment of the image that is still in motion, while remaining attentive to this paradox: the reflecting space is now postulated as a distinct, autonomous zone insofar as it no longer refers back to the upper part of the image, and is dissociated in its temporal dimension from the space-time of which it should normally be the reflected form. We are perfectly aware that the surface of the water is still a reflective space, but now it is reflecting situations to which we have access only through that same surface; situations which certainly do occur in the same space as at the beginning – the edge of the same pool surrounded by the same forest – but in other time frames. The image, still divided into two sections according to a model of axial horizontal symmetry, now features a “fake” reflective device, between spatial coincidence and temporal disparity.

The dark surface becomes lighter and then completely absorbs the daylight. Finally it turns dark again, and through these fluctuations seems to delight in signaling the various hours of the day. Then it is lighter again, but the surface of the water which had been undulating, making for a somewhat opaque image, has now become completely clear. Suddenly the water begins to form concentric circles directly below the suspended body, as if an element had become detached from this motionless bloc to come and strike the surface, thus restoring the spatio-temporal homogeneity we encountered at the beginning of the video. But apparently nothing has changed in the top part of the video. The circles gradually disperse and the surface of the water becomes clear and calm once again. This cycle – troubled surface, concentric circles forming beneath the artist's folded body, then again a motionless surface – occurs twice before we are able to make out a form wandering across this watery tissue and nowhere else.

It is, in all probability, the artist's “emancipated reflection.” This reflection appears on the edge, on the stone wall in the upper left-hand corner, moves into the center, then bends down to pick something up. Then it straightens and continues on its way to the right before disappearing from the picture. Immediately after this apparition the surface is broken yet again, but this time in the right-hand center of the pool. It is only at this moment – if we glance at the entire image – that we are truly able to perceive the gradual disappearance of Viola's figure, still suspended in the air. The process of absorption of the figure by the background seems to be well under way, but our attention has been constantly focused on the surface of the water. The figure is swallowed bit by bit and already the light is filtering through the artist's dematerialized body. This scene is a turning point in the work: it evokes a passage, a migration from one space to another, from the artist frozen in a fetal position to his autonomous double on the surface of the water.

We are then called back to the pool where a woman with a man in her wake have just appeared in the lower right-hand side of the reflecting zone. They walk slowly along the edge of the pool to its upper left-hand corner, then linger there. Both figures gradually fade away while the surface is covered with a pale green hue and suddenly becomes choppy. When we look up again, the diver frozen in the center of the image has completely faded into the background.

The surface has become even rougher, long furrows spread along the entire expanse of the water then progressively contract until they form nothing but a single point of collision at the top in the center of the pool. Then the surface goes completely black, except for one spot of light. The upper body of the artist's reflection is illuminated in the middle of the darkest night. This "body of light," difficult to see because of the wavy surface of the water, remains immobile for a few seconds before heading calmly to the right and vanishing from the image. The surface gradually grows lighter until it is nothing but a well of light adorned with green. Finally, Viola emerges from the basin, naked, seen from behind. He stands there for a few seconds, his naked body reflected on the water. The space of the forest and the space of the reflection are again brought together in one and the same temporal dimension. Viola leaves the image, and the video ends with a last shot of the scene devoid of any presence before it fades to obscurity.¹³

The Reflecting Pool was shot on the grounds of a country house in Saratoga Springs, in New York State, over the course of a summer's afternoon and evening in 1977. Bill Viola gave a lengthy description of the procedure he followed in creating this work. It was the result of the artist's desire to combine different sections of time within a single static image. Thus for most of its length *The Reflecting Pool* delivers an image fragmented on "distinct levels of time – real time, still, and time lapse"¹⁴ reconstructed in such a way as to appear as the image of a single space. Viola refers to this work as "sculpting with time."¹⁵

On more than one occasion Viola, in *The Reflecting Pool*, evokes his desire to return to the original notion of baptism, the work of cleansing, death, and rebirth through a water ritual.¹⁶ The man jumps in the air and freezes in a fetal position. This is a transformation based on his decision to let go, and is connected in this way to death or the abandoning of the things one knows. This jump is a jump into the abyss. The diver's progressive disappearance – a baptism, which comes to us from the Ancient Greek *baptizô*, the frequentative of *baptô*, which means, "to plunge into a liquid" – becomes more and more obvious at the same time as he reappears under another form in this intermediary and uncertain zone, which supports the oxymoron of an autonomous space of reflection. The broken surface of the water, moreover, also acts as a signal to this passage. Viola's figure on the surface of the water appears alone and clothed in this moment of migration. Several seconds later he reappears bare-chested and in the company of a woman. After the contraction of concentric circles has brought us back to a single, boiling point, prefiguring his imminent emersion, he is again visible on the surface, his torso illuminated, as a "man of light."¹⁷ Finally the new, naked man, reborn, emerges from the baptismal depths.¹⁸

The Reflecting Pool, therefore, aims to be a reflection on the notions of time and space, dissected in such a way as to punctuate the various phases of a rite of purification by water. Water, effectively, appears here as the prime element of the work; by virtue of its symbolic power it is consecrated in the exhibition of this cycle of rebirth. But in addition to this primary role there is a second essential feature, peculiar to liquids: its capacity to literally act as a surface, its quality

13. Cf. Caterina Maderna-Lauter: "The Reflecting Pool, 1977-1979," dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, (Munich/New York: Prestel, 1999), 155-166; Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola" in *Millennium Film Journal*, vols. 20-21, Fall/Winter 1988/1989, 94-97; Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool by Bill Viola*, (Crisnée, Yellow now, 2005); Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola*, (Paris: Archibooks + Sautereau, 2008), 101-102.

14. The time lapse refers to techniques which allow for the visualization in a few seconds or minutes of movement or scenes unfolding over several hours, days, months, or even years. Here it would seem to apply to the numerous reflected scenes that are interconnected by dissolves and which unfold on the surface of the water for the seven minutes of the video.

15. Raymond Bellour, "An interview with Bill Viola," in: *October*, Cambridge [Mass.], n° 34, Fall 1985, 95- 97.

16. Raymond Bellour, "An interview with Bill Viola," in: *October*, Cambridge [Mass.], n° 34, Fall 1985, 97; Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola" in *Millennium Film Journal*, vols. 20-21, Fall/Winter 1988/1989, 94-97; Caterina Maderna-Lauter, "The Reflecting Pool, 1977-1979," dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, (Munich/New York: Prestel, 1999), 155-166.

17. Cf. Henry Corbin, *The Man of Light in Iranian Sufism*, translated by Nancy Pearson, (New Lebanon, NY: Omega Publications, 1994 [original French edition 1961]). I would like to thank Bill Viola for bringing this book to my attention during our meeting in Madrid in December, 2006. On the same theme, we also discussed a more recent work, with a title that could hardly be more explicit: *Bodies of Light*, 2006.

18. Further enlightenment of this concept can be found in the studies on aquatic symbolism undertaken by Mircea Eliade, an author to whom Viola refers. Cf. among others Mircea Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, translated by Philip Mairet, (Princeton: Princeton University Press, 1991 [original French edition 1952]), 152: "[...] in whatever religious context we find them, the Waters invariably preserve their function: they dissolve or abolish the forms of things, 'wash away sins,' are at once purifying and regenerative." On Bill Viola's interest in Mircea Eliade, see for example: Bill Viola/Lewis Hyde, "Bill Viola in Interview with Lewis Hyde," dir. David A. Ross/Peter Sellars (cat. exp.), *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*, curated by David A. Ross and Peter Sellars, with contributions by L. Hyde [et al.], (Paris/New York: Whitney Museum of American Art in association with Flammarion, 1997), 146.

19. Cf. also Caterina Maderna-Lauter, "The Reflecting Pool, 1977-1979," dir. Rolf Lauter, *Bill Viola: Europäische Einsichten/Bill Viola: European Insights*, (Munich/New York: Prestel, 1999), 163.

as a natural mirror. Viola is constantly using the reflective properties of the watery surface in order to construct his visual narrative. The victim of various tribulations all through the video, the mirror of water is now translucent, now opaque, now even broken open. The articulation of this natural medium within the video medium inevitably leads us back to the ancient myth of Narcissus. The bucolic surroundings of the scene where the entire story of *The Reflecting Pool* unfolds – from the viewer's angle one imagines a clearing surrounded by thick foliage, in the middle of which the pool has pride of place – does more than merely remind us of the clear source, hidden away in the forest, where Narcissus, tired by the effort of hunting, goes to quench his thirst (*Met.* III, 415-417). Moreover, we have had numerous opportunities to observe Viola's specular double taking shape on the water.

However, it is not our aim here to establish an analogy between the artist and his reflection, and Narcissus and his image impregnated on the surface of the water.¹⁹ Viola actually pays no particular attention to his reflection on the two occasions when the work reveals their simultaneous presence: when he is standing straight at the water's edge for a brief moment before jumping, and when he emerges from the water at the end of the video. This last time he literally turns his back on his reflection. Nor is there any point in insisting on the fact that the author is also the main actor of his work. At no time does *The Reflecting Pool* have as its theme the artist's self-representation within his own creation. To devote too much attention to this rather circumstantial phenomenon of authorial insertion could even be detrimental to the universal comprehension of the rite the video describes. The figure of the man who has embarked upon this path does not require individualization.

In conclusion, the aura of the myth resides far more in the medial structure of *The Reflecting Pool*, at the source of the disturbing image offered to the viewer. The video medium stages the illusion of a natural mirror that can be detached from what it is reflecting, and rid itself of its relation of dependency with regard to the space it is meant to reflect. This caesura, which in fact exacerbates the otherness of the reflection in relation to its model, can briefly fulfill the fantasy of the "stage of the other" within the myth of Narcissus; the reflection here is well and truly an autonomous being, coming and going as it pleases in the space beyond the surface.